



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELECTUAL DA UNICAMP**

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/919>

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2020 by Centro Universitário FIAM - FAAM. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

A Contribuição Do Materialismo Cultural De Raymond Williams Aos Estudos De Cinema

The Contribution of Raymond Williams' Cultural Materialism to Cinema Studies

Pedro Guimarães¹

Universidade Estadual de Campinas

Luiz Felipe Baute²

Universidade Estadual de Campinas

¹ Professor do Programa de Pós-graduação em Multimeios na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), membro do GENEKINE (Grupo de estudos sobre gêneros cinematográficos e audiovisuais – UNICAMP) e autor do livro *Helena Ignez, actrice expérimentale* (Univ. de Strasbourg/ACCRA, 2018).

² Mestrando no programa de Pós-graduação em Multimeios na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e membro do GENEKINE (Grupo de estudos sobre gêneros cinematográficos e audiovisuais – UNICAMP). Atualmente desenvolve pesquisa sobre os gêneros cinematográficos e audiovisuais.

Resumo

O presente artigo visa discutir a contribuição do Materialismo Cultural, teoria formulada por Raymond Williams, para as pesquisas de cinema. Buscaremos delinear a proposta dos Estudos Culturais, bem como pontuar o posicionamento e uso do Materialismo Cultural para as investigações acerca da complexa relação entre arte e sociedade. Serão discutidos argumentos basilares da teoria e da metodologia propostas pelo autor — e comentadores de sua obra — a fim de ressaltar os aspectos que consideramos relevantes para os estudos de cinema, sobretudo aos de gêneros cinematográficos.

Abstract

This article aims to discuss the contribution of Cultural Materialism, a theory formulated by Raymond Williams, for cinema studies. We will study the formation of Cultural Studies, as well as both the positioning and use of Cultural Materialism for the investigation of the complex relationship between art and society. For that, central arguments of the theory and methodology proposed by the author — and commentators of his works — will be examined in order to emphasize relevant aspects for cinema studies, especially to cinema genres.

Palavras-chave

Materialismo Cultural; Teoria do Cinema; Estudos Culturais; Raymond Williams.

Keywords

Cultural Materialism; Cinema Theory; Cultural Studies; Raymond Williams.

Introdução

O autor galês Raymond Williams (1921-1988) é uma figura de grande destaque nos estudos de cultura. Pensador interdisciplinar, Williams desenvolveu, ao longo de sua produção intelectual, uma proposta teórico-metodológica que tratou das manifestações culturais como parte das relações complexas entre a economia, política e sociedade: o Materialismo Cultural.

Pondo a teoria em prática, Williams atuou, prioritariamente, como professor, novelista e crítico cultural engajado, resultando em estudos de grande proeminência na segunda metade do século XX. Dentre eles, podemos destacar: *Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell* (*Culture and Society*, 1958), *Tragédia Moderna* (*Modern Tragedy*, 1964), *O Campo e a Cidade: na história e na literatura* (*The Country and The City*, 1973), *Televisão: tecnologia e forma cultural* (*Television: Technology and Cultural Form*, 1974), *Marxismo e Literatura* (*Marxism and Literature*, 1977) e *best-sellers* no exterior como *The Long Revolution* (1961),

Communications (1962) e *Drama from Ibsen to Brecht* (1968). Essa vasta produção é de especial interesse aos acadêmicos da comunicação e das artes. Além disso, sua função central na formação da disciplina dos Estudos Culturais confere-lhe posição destacada nos estudos de crítica cultural.

No entanto, a contribuição do pensamento de Williams aos estudos de cinema é pouco discutida. Embora seus estudos seminais sobre os meios de comunicação e sobre a forma televisiva sejam devidamente reconhecidos, poucos se debruçaram sobre seus variados textos em torno da forma fílmica³.

A produção de Williams sobre o cinema, ainda que em menor quantidade em seu *corpus* teórico, é significativa. Um de seus mais notórios escritos sobre o tema foi editado no livro-manifesto *Preface to Film* (1954), o artigo "Film and the Dramatic Tradition", escrito com Michael Orrom, que confere, segundo muitos estudiosos do autor (Polan, 2013, p. 7; Higgins, 1999, p. 21; e Middleton, 1989, p. 50-57), a primeira aparição do conceito de *estrutura de sentimento*, fundamental para as análises de Williams. Em

³ O artigo foi escrito com o apoio de textos e documentos pessoais de Raymond Williams, presentes no *Richard Burton Archives*, Universidade de Swansea. Os itens consultados estão listados como: WWE/2/1/4/1 (correspondência de Williams com Michael Orrom, co-autor de *Preface to Film*); WWE/2/1/12/29 e

WWE/2/1/12/14 (Anotações sobre o gênero *western*); WWE/2/1/4/2 ("On the state of film as an art"); WWE/2/1/7/1/14 ("In praise of films"); e WWE/2/1/12/14 (anotações de aulas e cursos sobre/envolvendo o cinema).

mais um exercício entre a tradição dramática e o cinema, o autor promoveu a inclusão de *Morangos Silvestres* (Ingmar Bergman, 1957) em uma nova edição de *Drama em Cena* (*Drama in Performance*, 1966), um volume dedicado, *a priori*, ao estudo da encenação e performance de peças teatrais ao longo da História. Artigos pontuais como “Film as a Tutorial Object” (1953⁴), “Film and the University” (1968) e “Cinema e Socialismo” (1985), bem como a palestra concedida à Radio 3 da BBC intitulada “Film and the Cultural Tradition” (1971), para citar algumas intervenções, evidenciam a constante atenção ao cinema por parte do autor.

Porém, antes de explorar os possíveis usos do pensamento de Williams sobre o cinema, é útil retomar o surgimento dos Estudos Culturais e a elaboração da teoria do Materialismo Cultural de Williams sob uma perspectiva histórica.

A ascensão da disciplina dos Estudos Culturais

Desde o início da década de 1930, a hegemonia sobre os estudos de cultura na Grã-Bretanha havia sido organizada em torno da disciplina do Inglês e, estruturada, principalmente, pelo crítico literário e editor da revista *Scrutiny*, F. R. Leavis. Conservadora e elitista, a “grande tradição” capitaneada por Leavis, por sua vez, provou-se bastante popular, conduzindo a discussão sobre a cultura para uma esfera apartada da História e da sociedade. O triunfo de Leavis e seus seguidores em torno do conceito de cultura, sobretudo frente ao marxismo rudimentar britânico, era evidente. Essa conjuntura foi determinante para a formação de diversos intelectuais no Reino Unido, incluindo Williams, bem como para as muitas rupturas e subversões a esse modelo que viriam ao final da década de 1950.

Em um cenário mais amplo, as políticas implementadas tanto pelos Estados Unidos da América quanto pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas no período de intensificação da guerra fria demandavam um posicionamento crítico. Nesse contexto, um grupo de intelectuais na Grã-Bretanha se formou com o objetivo de investigar ambos os movimentos, seus respectivos desdobramentos

⁴ De acordo com o pesquisador Dana Polan, esta foi a primeira incursão acadêmica de Williams ao cinema. Polan afirma que o texto surgiu de diálogos resultantes de palestras do autor galês sobre o cinema para a *Workers Education Association* (WEA), uma associação

de ensino para adultos da qual Williams fez parte e influenciou significativamente sua trajetória intelectual (POLAN, 2013, p. 8).

políticos e, principalmente, rever a maneira de teorizar a organização social em meio a esse novo momento histórico. O movimento deu origem à *New Left* (nova esquerda) britânica. A partir desse grupo, destacamos trabalhos que são relacionados com o surgimento da disciplina Estudos Culturais: *As Utilizações da Cultura* (*The Uses of Literacy*), de Richard Hoggart, em 1957; *Cultura e Sociedade*, de Raymond Williams, em 1958; e *A Formação da Classe Operária Inglesa* (*The Making of the English Working Class*), de Edward P. Thompson, em 1963; no ano seguinte o Centro de Estudos da Cultura Contemporânea da Universidade de Birmingham (CCCS) foi fundado.

Com a efervescência da “*mais viva República das Letras do socialismo europeu*” (Anderson, 1992, p. 197), as revistas *New Reasoner* e *Universities and Left Review*, associadas a nova esquerda britânica, se uniram, formando a *New Left Review*. A consolidação de uma revista com tamanha envergadura ofereceu o espaço para a produção de “*reescrituras da história britânica, confiáveis análises de conjuntura e, principalmente, a consciência do papel fundamental que a crítica cultural exerceria na nova mutação do capitalismo*” (Cevasco, 2003, p. 91). Em 1970, formou-se a *NLR Books*, que depois se tornaria a *Verso*, ainda

hoje uma editora que continua a publicar o pensamento da esquerda.

De maneira geral, o campo dos Estudos Culturais manifestou-se como efeito dessa nova reflexão a respeito da cultura, nas quais as decisões sociais que a envolvem são pensadas de forma global, como articulações de valores que afetam todo um modo de vida e, consequentemente, a sua produção — e uso político — na sociedade.

Em relação a essa fundamentação e proposta teórica dos Estudos Culturais, o próprio Williams se pronunciou:

Não se pode compreender um projeto intelectual ou artístico sem que também se compreenda a sua formação; que a relação entre um projeto e uma formação é sempre decisiva; e que a ênfase dos Estudos Culturais está precisamente em seu compromisso com *ambos*, ao invés de especializar-se em um ou outro [...] Essa foi, creio, a sua invenção teórica crucial, a recusa em dar prioridade seja para o projeto, seja à formação, ou, em termos mais antigos, à arte ou à sociedade (WILLIAMS, 2011, pp. 171-172).

Nessa perspectiva, argumentamos em favor do resgate do pensamento de Williams, protagonista nesta mudança, para o debate candente da cultura na contemporaneidade, cujas principais questões envolvem as relações entre as artes e a sociedade em uma interdependência dialética. A mudança da chave analítica proposta por Williams proporcionou uma nova possibilidade de abordagem teórica, o Materialismo Cultural.

Materialismo Cultural: um posicionamento teórico

Advindo de uma família engajada no movimento trabalhista britânico, Williams se interessou por narrativas desde cedo, frequentando clubes de literatura ligados à esquerda (Williams, 1979, p. 28). Um aluno promissor, conseguiu bolsas de estudos para a *Grammar School* (ensino para jovens de 11 a 18 anos com excelência acadêmica), em Abergavenny, e, em seguida, para a *Trinity College*, em Cambridge. Em 1939, já na universidade, frequentou o *Socialist Club* e se filiou ao Partido Comunista da Grã-Bretanha (PCGB), antes de servir o exército britânico. Após a Segunda Guerra Mundial, o galês voltou a universidade e estudou o Inglês e os métodos de *close reading* (leituras detalhadas de estruturas textuais), bem como as análises da *Scrutiny* e de Leavis, então dominantes na Universidade de Cambridge. Williams foi, portanto, influenciado por ambas as tradições em torno do conceito de cultura na Grã-Bretanha, tanto a de F. R. Leavis quanto a do comunismo anglófono⁵. No entanto, Williams

rejeitou o elitismo de Leavis, bem como o determinismo do conceito de base e superestrutura marxista. Em relação ao último, Williams desenvolveu um influente artigo⁶ em que questionou a posição estanque que é conferida à cultura pelo marxismo de cunho mais tradicional, ainda que não tenha rechaçado a ideia de determinação como parte inerente ao processo cultural: o próprio Materialismo Cultural é concebido com uma alternativa a essa problemática ao pensar a “cultura como produto e produção de um modo de vida determinado, e não como reflexo de uma base socioeconômica” (CEVASCO, 2001, p. 138).

Utilizando das análises de Antonio Gramsci acerca do conceito de hegemonia cultural⁷, Williams buscou historicizar o funcionamento da hegemonia e da cultura hegemônica em seu tempo e, dessa forma, diversificou a identificação — e entendimento — dos processos produtivos contemporâneos em um momento de maior valorização do campo cultural. Como pontuou Williams:

Temos que enfatizar que a hegemonia não é singular; com efeito que as suas estruturas internas são muito complexas, e têm de ser continuamente renovadas,

⁵ Para um estudo mais aprofundado do surgimento do Materialismo Cultural, ver: BAUTE, Carla. *Tradição, inovação e historicidade no Materialismo Cultural de Raymond Williams*. 2020. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

⁶ Cf. Williams, 1973:3-16. Para a versão traduzida em português, ver: WILLIAMS, 2005, pp. 209-224.

⁷ Conceito desenvolvido por Gramsci para analisar as diversas formas sobre as quais uma classe dominante busca subjugar e normalizar outra por meio de uma difusão cultural que defende seus interesses. O autor objetivou discutir, também, o funcionamento dos processos da hegemonia, isto é, os processos por meio dos quais grupos dominantes exercem poder através da esfera cultural (Cf. GRAMSCI, 1999).

recriadas e defendidas; e pela mesma razão, que elas podem ser continuamente desafiadas e, em certos aspectos, modificadas (WILLIAMS, 2005, p. 216).

Neste ponto exato, da recusa ao simples determinismo ou autonomia, que o posicionamento de Williams adquire mais força. A hegemonia não é de forma alguma estática, porém, por mais hegemônica que uma forma dominante possa ser e por mais consenso que exerça na prática cultural, ela não será capaz de dar conta de todas as práticas humanas (Williams, 2005, p. 220). Assim, analisar e interpretar a sociedade por meio da cultura pode oferecer as ferramentas necessárias para sua própria transformação.

Para Williams, é possível entender a hegemonia como um conjunto de ideias que regem nossa vida, a nossa percepção e a nossa subjetividade, mas que pode estar sendo usada contra os nossos interesses (Williams, 1989, p. 74). No entanto, em um sentido prático, o hegemônico não é simplesmente exercido pelo discurso, mas também por modos materiais de produção cultural, como, por exemplo, os sistemas e conglomerados de comunicação, que estruturam simultaneamente tecnologias e formas artísticas em um processo ativo e formativo. Todavia, o hegemônico não deixa de estar sujeito a transformações (WILLIAMS, 1977, p. 113).

Sendo assim, a própria atuação da hegemonia pode ser manifestada de forma

contraditória. Em uma sociedade que apresenta diversas contradições inerentes ao seu sistema, instituições e estratégias de convencimento da cultura dominante podem ser reformuladas e até mesmo transformadas por agentes culturais. Esse paradoxo cristaliza o funcionamento não linear das esferas econômicas, culturais e sociais. Williams designou os processos culturais, em termos do hegemônico, entre *dominantes*, *residuais* e *emergentes* (Williams, 1977, p. 122). Os processos agem simultaneamente, sendo que os últimos, para além deles mesmos, revelam características importantes dos *dominantes*, pois atuam como alternativas ou oposição a ele, seja como uma cultura formada no passado mas ainda ativa no presente (*residual*), seja como novas formações de significados, valores, práticas etc. (*emergente*) — o próprio Williams destacou a dificuldade de separar os processos emergentes entre uma nova fase do *dominante* ou em oposição a ele (Williams, 1977, p. 123). Portanto, o próprio funcionamento do sistema que rege as manifestações culturais, nos alerta que a cultura “*em seu sentido mais forte*” (Williams, 1977, p. 110), i.e., o *residual* e o *emergente* como alternativas ou oposições ao *dominante*, é capaz de exercer pressões e colocar limites no determinismo ideológico, constituindo-se em um campo de disputa. Michael Denning forneceu um exemplo interessante desse

processo em seu estudo dedicado às *dime novels* (narrativas ficcionais impressas à baixo custo e com ampla circulação ao final do século XIX e início do XX nos EUA). Segundo o autor, o sucesso das *dime novels*, uma forma *emergente* que precedeu a massificação dos meios, contribuiu para uma maior discussão de valores morais, culturais e sociais no país. Pressionando a ideologia *dominante* por conta de sua popularidade, as *dime novels* desenvolveram "acentuações" formais nas narrativas, trazendo questões oriundas do imaginário das classes trabalhadoras (a grande maioria dos leitores) e, assim, modificando estruturas narrativas consolidadas ou mesmo retrabalhando acontecimentos reais, como o caso dos *Molly Maguires*⁸, sob o gênero detetivesco, a fim de atualizar a percepção pública (DENNING, 1987, p. 118).

Ao direcionar sua atenção à cultura como um todo e não apenas a uma parcela como Leavis e considerar as suas diversas possibilidades de transformação para além de simples efeitos da superestrutura, o Materialismo Cultural se torna uma importante ferramenta teórica para mudanças na sistematização da sociedade. Por entre esses complexos processos, o Materialismo Cultural objetiva precisar as relações em que a cultura é

constituída e é constituinte, ao mesmo tempo em que revela como o econômico e o político participam ativamente do mesmo processo. Dessa forma, Williams reforçou que a cultura não ocupa o lugar da política como ação, mas em que termos e condições a política é articulada.

O filme e a forma cultural de Williams

A abordagem prioritariamente interdisciplinar dos Estudos Culturais conquistou espaço nos estudos de cinema como uma alternativa às análises imanentes do estruturalismo. Enquanto a semiótica (de origem americana) e a semiologia (de grande contribuição teórica francesa) se dedicavam a questões de especificidade do que se chamou linguagem do cinema (Stam, 2003, p. 238), do outro lado do Canal da Mancha, os Estudos Culturais britânicos buscavam a relação interdependente dos meios de comunicação às questões sociais e históricas em suas análises.

Retomando a trajetória dos Estudos Culturais, é importante ressaltar que após a consolidação do Centro de Estudos da Cultura Contemporânea, o projeto dos Estudos

⁸ Sociedade secreta irlandesa/anglo-saxã que, em sua atuação nos EUA, teve influência nos mineradores — e subsequentemente agiu com o objetivo de melhorar as

condições de trabalho dos mineradores — do estado da Pensilvânia.

Culturais foi expandido para universidades ao redor do globo. Na academia, a disciplina desenvolveu uma bipartição teórica: uma de vertente “culturalista”, remontando à tradição britânica; e a outra de vertente “estruturalista”, influenciada, sobretudo, pelo pensamento francês (Hall, 1980a, pp. 57-52). Enquanto a primeira conservou o posicionamento dos trabalhos fundadores, tomando a cultura como espaço para interpretações, debates e lutas sociais, a segunda teorizou as formas culturais como manifestações de aspectos estruturais que regeriam a organização social. Do ponto de vista teórico e prático, ambas vertentes se desenvolveram em oposição (CEVASCO, 2003, p. 101).

Em relação ao movimento estruturalista dos Estudos Culturais — e dentre as produções de maior relevância da disciplina voltadas ao cinema —, podemos ressaltar o projeto em torno da revista de cinema *Screen*.

No início da década de 1970, a revista publicou discussões acerca do cinema experimental e *avant-garde*, com ênfase na análise das formas dos filmes. Os trabalhos da revista se orientaram pela investigação das práticas do cinema e como elas poderiam contribuir para a produção (e reprodução) da ordem vigente. De um modo geral, a revista redefiniu a análise de ideologia nos anos 1970 e 1980, incorporando questões ligadas aos

gêneros (*gender* e *genre*) e criticando a hegemonia do autor no cinema, “*o exclusivo elogio à mise-en-scène como traço de estilo e sinal exclusivo de uma inflexão subjetiva (autoral) presente no olhar da câmera e na montagem*” (Xavier, 2005, p. 180). Com forte influência da psicanálise de Jacques Lacan e do marxismo estruturalista de Louis Althusser, os esforços da *Screen*, no entanto, não se mostraram eficazes, pois suas indagações embebidas de um radicalismo puramente teórico acabaram por afastar o público não especializado.

A leitura difícil aliada a uma proposta analítica restritiva, resultou em duras críticas ao projeto da revista. Stuart Hall, ex-diretor do CCCS, atacou a posição enfática da *Screen* que defendia a construção psicanalítica do sujeito por meio de um essencialismo que dispensaria a agência da cultura, cujo pressuposto de determinação social, em sua insistência totalizante, tornou impossível qualquer tipo de luta no campo cultural (Hall, 1980b, pp. 147-153). Posteriormente, a posição da revista foi reformulada e o excesso do que ficou conhecido como *Screen Theory* foi atenuado. As pesquisas de cinema com viés cultural direcionaram-se, sobretudo, aos estudos de audiência e espectralidade (MASCARELLO, 2004, pp. 92-110).

Como contraponto às análises textuais, e por vezes herméticas, da *Screen*, defendemos o uso do Materialismo Cultural de Williams para o exame das estruturas dominantes e suas relações com a sociedade. Relacionar uma obra aos processos socioculturais de seu tempo oferece novas possibilidades para diferentes tipos de análises, bem como possíveis entrecruzamentos entre filme, cinema e sociedade a partir de uma teoria dedicada a essa questão, pois o grande ímpeto da obra de Williams foi o de instrumentalizar a teoria para além de abstrações e conceitos absolutos acerca da cultura.

É evidente que o papel determinante da cultura e da arte no processo sócio histórico foi constante nas obras do pensador galês. No entanto, e é importante especificar, Williams também se interessou pela forma fílmica e suas complexas relações de produção, atreladas à distribuição e à recepção do cinema a grandes públicos. Seus efeitos na sociedade foram vistos não apenas do seu ponto de vista como estudioso do drama, mas, também, por sua atuação como crítico social ao reconhecer a potencialidade cultural do cinema (Williams, 2013, p. 21). Como defendeu Williams:

Foi por ser uma arte popular, por sua proximidade a novos públicos e a uma nova história, que o filme se tornou uma arte. Nossa forma de tradição cultural nos puxa, o tempo todo, para uma necessária separação entre arte e entretenimento, o sério e o popular. Isso não pode

ser superado pelos modos anteriores, mas ainda é no filme e em suas mídias relacionadas que a maior possibilidade de mudar essa tradição cultural – uma mudança que aconteceu e que foi contida – deve ser ativamente buscada (WILLIAMS, 2013, p. 24. Tradução nossa).

Indo ao encontro dessa afirmação, o Materialismo Cultural argumenta em favor da união, em termos teóricos e analíticos, do projeto e da sua formação. O autor até singularizou o cinema e audiovisual como uma forma capaz de subverter a tradição cultural hegemônica. Os gêneros cinematográficos são exemplos de formações particularmente efetivas para esse estudo e prática. Além de serem orientados, grosso modo, a partir da mesma junção entre a “arte” ao “entretenimento” e o “sério” ao “popular”, os gêneros, como formas culturais, são organizados de forma muito semelhante aos processos culturais identificados por Williams: muitas vezes a inovação artística/tecnológica (*emergente*) ou variação formal (*residual*) genérica age em relação à convenção (*dominante*). Ademais, em uma entrevista à revista *Cinema*, o pensador galês afirmou que o exame de cineastas, cinemas nacionais e dos gêneros cinematográficos, apesar de não envolver uma análise específica do cinema enquanto meio, encaminhariam questões “*ainda mais interessantes*” (WILLIAMS, 1968, p. 25).

Na história do cinema e audiovisual é possível observar determinadas formas

artísticas cristalizarem suas convenções e, em seu exercício constante, tornarem-se saturadas ou não mais dialogarem com a organização social. Novamente, tais movimentos são materializados com clareza nos desenvolvimentos de ciclos genéricos. As esferas de produção, recepção e distribuição impulsionam formas genéricas a fim de se alinhar com o novo momento social. Isso foi estudado e apontado por diversos autores em análises de distintos momentos da história do cinema⁹. Por sua vez, Williams oferece uma ferramenta de análise interessante ao desenvolver o conceito de *estrutura de sentimento*, no qual confere ao momento histórico e social a mesma importância do fazer artístico na composição de uma obra. Nas palavras do autor:

Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobre algo para que não há uma contraparte externa. Este elemento é o que denominei de estrutura de sentimentos, e só pode ser percebido através da experiência da própria obra de arte (WILLIAMS; ORROM, 1957, pp. 21-22 *apud* CEVASCO, 2001, p. 152).

O processo descrito por Williams aponta para as convenções como respostas formais articuladas e, em certo limite, determinadas pela organização social em um exercício dialético. Destarte, a *estrutura de*

sentimento é considerada uma “hipótese cultural” que busca entender os aspectos distintos de um período ou geração sob o ponto de vista de sua formação e desenvolvimento (Williams, 1977, pp. 132-133). Desse modo, o conceito teoriza um momento histórico para além de uma mera classificação: sua definição almeja precisar a relação social desenvolvida entre uma obra e a sua formação, perpassando os elementos contraditórios que, em muitos casos, descrevem um período em particular. Nesse sentido, a *estrutura de sentimento* pode ser vista como um processo ativo de produção cultural, essencial para a criação artística, cujo caráter heterogêneo é utilizado para potencializar sua ação. Podemos utilizar da *estrutura de sentimento* como uma ferramenta crítica do Materialismo Cultural, fundamental para o entendimento dos processos culturais nas obras de arte, pois a sua análise auxilia a desvelar os processos de uma determinada cultura em sua respectiva formação histórica. Utilizando de um exemplo genérico, a mudança na *estrutura de sentimento* da Grã Bretanha entre os séculos XVIII e XIX devido a emergência da ciência e tecnologia no debate cultural, possibilitou a remodelação de toda uma estrutura de significados em torno da biologia, química, medicina, entre outros, decisivamente estimulada pelos avanços

⁹ Em especial, ressaltamos os trabalhos de ALTMAN, 1999; NEALE, 2000; e SCHATZ, 1981.

tecnológicos da época. Em consequência, as experimentações em narrativas populares foram, sem dúvidas, significativas para o desenvolvimento de um novo tipo de formação: a ficção científica. De acordo com os teóricos Andrew Milner e James Burgmann, o romance epistolar *Frankenstein*, de Mary Shelley, considerado posteriormente um importante marco na história do gênero, foi influenciado por essa *estrutura de sentimento* em transformação exatamente por responder a centralidade da ciência e tecnologia em uma sociedade industrial (Milner; Burgmann, 2018, pp. 4-5). A partir de uma relação inevitavelmente social, a análise de uma *estrutura de sentimento* específica logo torna-se a análise de uma relação entre a obra e a História. Como o caso de *Frankenstein* pode nos ilustrar, justapor a obra às manifestações de uma cultura em desenvolvimento, ainda não completamente articulada — mas que gera respostas, sejam elas coerentes ou contraditórias —, acaba por revelar importantes aspectos de seu tempo, abrindo caminho para novas formas ou adaptações de formas artísticas que estão em disputa sociocultural. Assim, o exame da *estrutura de sentimento* em uma determinada obra (ou obras) pode revelar os seus aspectos constituídos e constituintes, ampliando o

escopo de uma pesquisa. Como nos lembrou Cevasco: “*O artista pode até perceber como única a experiência para a qual encontra uma forma, mas a história da cultura demonstra que se trata de uma resposta social a mudanças objetivas*” (CEVASCO, 2001, p. 153)¹⁰.

Essa dissonância ou contradição formal entre obra e sociedade presente nos processos culturais é de extrema importância para Williams e fundamental para a formulação do conceito de *estrutura de sentimento*,

Pois tudo isso que não é completamente articulado, tudo que aparece como um distúrbio, uma tensão, um bloqueio, um problema emocional, parece-me ser precisamente uma fonte para as grandes mudanças nas relações entre significativo e significado [...] (WILLIAMS, 1979, pp. 167-168 *apud* CEVASCO, 2001, p. 155).

No estudo de *Drama from Ibsen to Brecht*, utilizando do conceito de *estrutura de sentimento*, o autor observou como formas estabelecidas pelo exercício de convenções naturalizam, de certa forma, estruturas dominantes latentes. Da mesma forma, o exame histórico de Williams, com clara influência de Bertold Brecht, evidenciou como desvios formais apresentam novas possibilidades, nos modos de produzir e de ver: processos de uma cultura *emergente* ou *pré-*

formada” e em acordo com o processo social no qual está inserida (SCHWARZ, 2014, p. 61).

¹⁰ Roberto Schwarz defende um ponto de vista similar ao identificar a matéria do artista como “historicamente

emergente. Consequentemente, as obras de arte são vistas como representações materiais dessas complexas transformações sociais. Desse modo, a *estrutura de sentimento* dissonante pode ser vista como a articulação do *emergente* e, principalmente, *pré emergente*, ambas respostas aos limites e pressões da hegemonia (WILLIAMS, 1977, pp. 126-132).

A retomada do melodrama configura um bom exemplo sobre uma *estrutura de sentimento* em transformação. No início da década de 1970, textos fílmicos, críticos e teóricos verificaram sob a forma dos *weepies*, filmes comerciais com narrativas emocionantes que levavam os espectadores às lágrimas, um gênero que denunciava a corrosão das estruturas sociais. A emergência dessa variação, materializada em uma forma genérica específica, provou ser um eficaz mecanismo a favor de uma tomada de consciência das classes dominadas (mulheres, negros, homossexuais) contra a “*função moralizante*” (Xavier, 2003, p. 67)¹¹ e a manutenção da ordem socioeconômica presentes nesses dramas familiares e românticos. Encabeçados pelos escritos de Paul Willemen e, mais tarde, de Thomas Elsaesser e do realizador alemão Rainer W. Fassbinder (Willemen, 1971, pp. 63-67;

Elsaesser, 1987; Fassbinder, 1986) — assim como em seus remakes da obra de Douglas Sirk ainda nos anos 1970 —, o melodrama deixou de ser lugar da identificação imediata com o *pathos* dos personagens para dar lugar à reflexão sobre a forma como vetor de manutenção/inversão da ordem social na qual estava inserida, passando, assim, a ser visto abertamente como uma narrativa de disputa. Com isso, a adoção de uma estética nada excessiva, mas beirando o esvaziamento emotivo dos filmes de Rainer Werner Fassbinder, Manoel de Oliveira e Chantal Akerman, representou uma alternativa formal (e contra hegemônica) importante para o gênero, que abriu novas possibilidades de leitura do lugar da mulher na sociedade e da luta de classes que envolvia os melodramas clássicos.

O uso de um pensamento plural e interdisciplinar como o Materialismo Cultural pode ser de grande valia para os estudos de cinema não apenas por sua vasta instrumentalização teórica, compatível com a prática analítica de filmes e com as questões mais amplas em torno do cinema, mas, também, por seu posicionamento político definido.

¹¹ O autor descreve assim a tônica dos melodramas teatrais que é transposta para as narrativas similares no cinema.

Ademais, em uma análise de cadernos de Williams sobre o cinema, destacamos também um esboço do uso do gênero *western* para o exercício de uma crítica cultural¹². Ainda que as anotações sejam apenas indicativas de um plano de trabalho, o aparente objetivo era o de evidenciar relações entre as convenções do gênero cinematográfico e sua prática política por meio da análise de suas transformações formais e culturais, entendidas pelo autor como uma resposta à distintas *estruturas de sentimento*.

Como exercício, tomemos o próprio *western* como exemplo. Mesmo considerando a confluência formal de sua origem, de natureza interdisciplinar (Neale, 2000, p. 41), é inegável que o *western* adquiriu uma nova dimensão no cinema, constituindo-se em um dos principais gêneros de *Hollywood*, bem como o mais associado aos EUA (Altman, 1999, p. 38; Andersen, 1979, p. 22; e Vieira, 2016, p. 152). Seguindo essa mesma perspectiva, as subversões formais nas narrativas de *western* contemporâneos podem ser analisadas em paralelo à discussão de valores morais, culturais e sociais no país¹³. Como um tipo de narrativa em competição

cultural, o *western* de viés mais trágico — ou que apresenta valores de um certo decadentismo em sua forma — como *O Assassinato de Jesse James pelo Covarde Robert Ford* (2007), *Onde Os Fracos Não Tem Vez* (2007) ou *Logan* (2017) pode ser visto como materialização de uma espécie de desencanto com a cultura estadunidense. Isso se dá principalmente em relação à vertente mais nostálgica, associada à expansão ao Oeste e subsequente colonização, ao individualismo dos caubóis e figuras da lei, à “terra das oportunidades”, entre outros — algo que a própria estrutura clássica do *western* representava. Os filmes listados retrabalham as convenções do gênero apresentando um herói em meio às profundas transformações sociais e culturais de seu tempo, nas quais ele se mostra inepto em se adaptar ou, reforçando seu caráter trágico, não é mais necessário. Podemos analisar esses exemplos como processos *emergentes* (ou *pré-emergentes*) que não apenas refletem um passado importante do gênero, mas que também questionam a proposta de mobilidade social intrínseca à forma do *western*, originando, de forma similar

¹² Richard Burton Archives. Referências: WWE/2/1/12/29 e WWE/2/1/12/14. Polan também abordou as relações de Williams com o *western* (POLAN, 2013, p. 13)

¹³ É importante destacar que o *western*, contudo, não se limitou ao território estadunidense e, assim como outros

gêneros, está sujeito às transformações produzidas pelas tensões entre as diferentes esferas da produção, exibição e recepção do cinema. Delineamos essa possibilidade de análise apenas como um exemplo de estudo e não como uma característica inerente a um gênero tão diversificado.

ao exemplo do melodrama, novos modos de se ver e produzir faroestes.

Considerações finais

Retomando argumentos de Williams e de diversos autores aqui apresentados, enfatizamos a proposta do Materialismo Cultural como uma forma singular de amplitude e profundidade teóricas para análises de cultura e sociedade, sobretudo no que diz respeito ao cinema e audiovisual. Defendemos que abordagens unilaterais para análises cinematográficas podem mais ofuscar do que esclarecer os aspectos da relação sistêmica — e heterogênea — do meio com a sociedade como um todo, gerando consequências negativas no entendimento contemporâneo das manifestações cinematográficas e audiovisuais. Mais ainda, sua postura oferece uma alternativa contrária ao cenário de pessimismo do final do século XX e da supervalorização da teoria com a aposta na ação política por meio do engajamento social — ação também defendida por diversos autores ligados aos Estudos Culturais (CEVASCO, 2003, pp. 155-160).

Julgamos central ressaltar que a problemática em torno de análises da *Screen*, alinhadas com a vertente mais estruturalista

dos Estudos Culturais, refletem apenas uma das contribuições da disciplina. Como buscamos discutir, o resgate do pensamento de Williams pode nos oferecer alternativas decisivas para interpretar as intrincadas manifestações sociais materializadas nas obras de arte. As questões postuladas por ele, bem como a fortuna crítica de suas obras podem ser direcionadas a pesquisas que buscam relacionar cinema e sociedade de maneiras mais assertivas. Em seu entendimento, os processos cinematográficos e audiovisuais possibilitaram novos tipos de performance dramáticas, com objetivos e linguagens singulares, capazes de materializar formas culturais de grande apelo popular — e, nesse ponto, também, de grande capacidade transformadora.

Referências bibliográficas

ALTMAN, Rick. **Film Genre**. Londres: BFI Publishing. 1999.

ANDERSEN, R. The Role of the Western Film Genre in Industry Competition, 1907– 1911. **Journal of the University Film Association**, n. 31, vol. 2. 1979, p. 19–27.

BAUTE, Carla. **Tradição, inovação e historicidade no Materialismo Cultural de**

Raymond Williams. 2020. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CEVASCO, Maria E. **Dez lições sobre os Estudos Culturais.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

_____. **Para Ler Raymond Williams.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

DENNING, Michael. **Mechanic Accents: Dime Novels and Working-class Culture in America.** Londres: Verso. 1987.

ELSAESSER, Thomas. “Tales of Sound and Fury”. In: GLEDHILL, Christine (Org.). **Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film.** Londres: British Film Institute, 1987.

FASSBINDER R.W. **Die Anarchie der Phantasie.** Frankfurt-am-Main: Fischer Taschenbuch Ver, 1986.

HIGGINS, John. **Raymond Williams: Literature, Marxism and Cultural Materialism.** Londres: Routledge, 1999.

MIDDLETON, Peter. “Why Structure of Feeling”. **News From Nowhere**, n. 6, 1989.

MILNER, Andrew; BURGMANN, James. A Short Pre-History of Climate Fiction. **Extrapolation**, vol. 58, n. 1. 2018, p. 1-23. Disponível em: <https://doi.org/10.3828/extr.2018.2>.

POLAN, Dana. Raymond Williams On Film. **Cinema Journal**, vol. 52, n. 3, 2013.

HALL, Stuart. “Cultural Studies: Two Paradigms” (1979). In. _____. **Culture, Media, Language** (Ed. Stuart Hall et al). Londres: Hutchinson. 1980a.

_____. "Recent Developments in Theories of Language and Ideology: A Critical Note". In. _____. **Culture, Media, Language** (Ed. Stuart Hall et al). Londres: Hutchinson. 1980b.

MASCARELLO, Fernando. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica - um mapeamento crítico. **Revista ECO-PÓS**, Vol. 07, n.2. 2004, p. 92-110.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood.** Nova Iorque: Routledge. 2000.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System.** Nova Iorque: Random House. 1981.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Companhia das Letras. 2014.

STAM, Robert. "A Ascensão dos Estudos Culturais". In: _____. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papirus. 2003, p. 238-255.

VIEIRA, Marcelo. "Western e Cangaço: influências e aproximações". In: SUPPIA, Alfredo (org.). **Gêneros cinematográficos e audiovisuais: perspectivas contemporâneas**. Bragança Paulista: Margem da Palavra. 2016.

WILLIAMS, Raymond. Base and superstructure in Marxist cultural theory. **New Left Review**, I/8, 1973, p. 3-16.

_____. Base e Superestrutura na Crítica Marxista de Cultura. **Revista USP**, n. 65. 2005. p. 209-224.

_____. **Resources of Hope** (ed. Robin Gable). Londres: Verso. 1989.

_____. **Política do Modernismo**. São Paulo: Editora Unesp. 2011.

_____. Film and The Cultural Tradition. **Cinema Journal**, Vol. 52, No. 3. 2013.

_____. "Film as a Tutorial Subject". In: MCLAND, John; WESTWOOD, Sallie (Ed.). **Border Country: Raymond Williams in Adult Education**. Leicester: National Institute of Adult Continuing Education. 1993.

_____. **Marxism and Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1977.

_____. **Politics and Letters: interviews with New Left Review**. Londres, 1979.

WILLIAMS, Raymond; ORROM, Michael. **Preface to Film**. Londres: Film Drama Ltd. 1954.

WILLEMEN, Paul. Distanciation and Douglas Sirk. **Screen 2**, vol. 12, verão 1971, p. 63-67.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.